بادبان
مدیرِ اعزازی: ناصر بغدادی
System Graphics

سہ ماہی بادبان (اکتوبر۔دسمبر 2002ء) شمارہ نمبر-8

مدیرِ اعزازی
ناصر بغدادی

مدیرِ انتظامی
عذرا قریشی

PRICE IN FOREIGN COUNTRIES: US $ 12/=
(B y Registered Air Mail)

قیمت ایک سو پچاس روپے

کمپوزنگ: سسٹم گرافکس
پرنٹنگ: ذکی پرنٹرز' کراچی

خط و کتابت اور ترسیلِ زر کا پتہ:
URDU QUARTERLY BADBAAN
E-2, 8/14, MAYMAR SQUARE, BLOCK NO. 14,
GULSHAN-E-IQBAL, KARACHI-75300 (PAKISTAN)
Email:badbaanurdu@yahoo.com

غزلیں

مضامین

ناصر عباس نیّر

نئی تنقید

"نئی تنقید کا آغاز امریکہ میں ۱۹۴۱ء میں ہوا۔ جب جان کرورنیسم (۱۹۷۴۔۱۸۸۸ء) نے اپنی کتاب "THE NEW CRITICISM" شائع کی۔ تاہم نئی تنقید کی اصطلاح سپنگارن ۱۹۱۰ء میں استعمال کر چکا تھا۔(1) مگر آج ہم نئی تنقید کے جس مکتب سے واقف ہیں، اُس کے خدوخال پہلی بار جان کرورنیسم کی مذکورہ کتاب میں اُبھرے اور اس مکتب کو پروان چڑھانے میں کلینتھ بروکس CLEANTH BROOKS ایلن ٹیٹ، "ALLEN TATE" رابرٹ پین وارن، "ROBERT PENNWARREN" ڈبلیو کے وساٹ "W.K.WIMSATT" اور دیگر امریکی ناقدین کے نام نمایاں ہیں۔

نئی تنقید کے حوالے سے امریکی تنقیدی فکر کو پہلی بار عالمی تنقیدی منظرنامے میں نمایاں جگہ ملتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے بیسویں صدی کے رُبع اوّل تک برطانوی نقادوں کی فکر (برطانیہ کے سیاسی اقتدار کی طرح) ہی حاوی نظر آتی ہے۔ خود نئی تنقید کے مکتب کا چراغ، آئی۔ اے۔ رچرڈز، ٹی ایس ایلیٹ، ولیم ایمپسن اور ایف آر لیوس جیسے انگریزی ناقدین کی فکر سے روشن ہوا ہے لہٰذا ان نقادوں کے اہم خیالات کے ذکر کے بغیر نئی تنقید کے امتیازی اوصاف کی نشاندہی محال ہے اور ان کی تنقیدی فکر کے پس منظر میں میتھیو آرنلڈ کے نظریاتِ نقد فعال قوت کے طور پر موجود ہیں (2) یوں دیکھیں تو نئی تنقید دراصل انیسویں صدی کے اواخر میں نمودار ہونے والی تنقید کا تاریخی ارتقائی تسلسل ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے آرنلڈ کے بعض اہم خیالات کا خاکہ پیش کرنا مناسب ہے۔

میتھیو آرنلڈ کے یہ قول: ''ادب تنقید حیات ہے'' کے غیر معمولی چرچے میں اس کی تنقیدی فکر کے زیادہ اہم عناصر دب گئے ہیں۔ آرنلڈ ادب اور شاعری کو انسانی کلچر کی، عظیم قدر و قیمت کی حامل سرگرمی قرار دیتا ہے۔ انسانی کلچر پر پہلے مذہب، پھر فلسفے اور بعدازاں سائنس نے حکمرانی کی ہے۔ آرنلڈ ان تینوں کے مقابلے میں شاعری کو برتر قرار دیتا ہے۔ وہ مذہب کو فرضی حقائق کا شکار اور فلسفے کو علت و معلول، مطلق و غیر مطلق کے استدلال کی آرائش میں مگن خیال کرتا ہے اور سائنس کو شاعری کے بغیر نامکمل کہتا ہے (3)۔ وہ ورڈز ورتھ کے اس قول کو قولِ فیصل کا درجہ دیتا ہے کہ شاعری تمام علوم کی سانس اور اعلیٰ روح ہے یعنی نہ صرف تمام علوم کی اہم، بصیرتیں شاعری (اور ادب) میں شامل ہو جاتی یا ہو سکتی ہیں بلکہ مجموعی قدر و قیمت کے اعتبار سے شاعری ان تمام

علوم پر فوقیت رکھتی ہے۔ اسی تناظر میں وہ شاعری کے لئے خیال کو ہی سب کچھ قرار دیتا ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعری اپنے اعلیٰ منصب کو تبھی برقرار رکھ سکتی ہے، جب یہ نہایت دیانت داری کے ساتھ تنقید حیات کا فریضہ ادا کرتی ہے اور تنقید حیات کا مفہوم یہ ہے کہ کسی شے کی حقیقت کو دریافت کرنے میں عملی مقاصد، تعصب اور ریاکاری کی آڑ ہٹادی جائے۔ اسی ضمن میں وہ تنقید کا منصب بھی متعین کرتا ہے۔

اس کے اپنے لفظوں میں "تنقیدی قوت کا کام یہ ہے کہ وہ علوم کی تمام شاخوں میں، ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے......وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے" (4) تنقید کے پیدا کردہ اور دریافت کردہ خیالات جب مربوط ہو جاتے اور وحدت میں ڈھل جاتے اور معاشرے میں پھیل جاتے ہیں تو گویا بڑے ادب کی تخلیق کے لئے فضا سازگار ہو جاتی ہے (5) یوں نہ صرف تنقید کا درجہ تخلیق سے پہلے ہے بلکہ تنقید فکری آزادہ روی کا وہ مسلک ہے، جو عملی مقاصد و اہداف کی بھاری زنجیروں کو پہننے سے گریزاں اور تازہ خیالات کی دریافت (کی ترویج) سے ملنے والی مسرت کو جویا ہے۔

آرنلڈ کے ان خیالات نے بیسویں صدی کی انگریزی تنقید پر براہ راست اور امریکی تنقید پر بالواسطہ اثرات مرتب کئے۔ آرنلڈ کو یہ اوّلیت حاصل ہے کہ اس نے تازہ اور ہر قسم کے علوم سے تنقید کی ہم رشتگی اور یوں زندگی کے متنوع گوشوں کی بصیرت کو ادب کی قوت بنانے پر زور دیا۔ بعد ازاں اسی نقطۂ نظر کے زیر اثر بیسویں صدی کی تنقید نے امتزاجی زاویۂ نظر اختیار کی۔ (ہر چند نئی تنقید کے بعض علمبرداروں بالخصوص کلینتھ بروکس نے تنقیدی عمل سے دیگر علوم کو خارج رکھنے پر زور دیا۔ تفصیل آگے آئے گی) اسی طرح نئی تنقید نے فن پارے کی خود مختاریت کے جس تصور کو سینے سے لگایا وہ بظاہر تو انیسویں صدی کی تاثراتی اور تاریخی سوانحی تنقید کے ردِ عمل میں اُبھرا مگر غور کریں تو اسے آرنلڈ کے اس خیال سے بھی تقویت ملی ہے کہ تخلیق ان خیالات کو اپنا مواد بناتی ہے، جنہیں نقاد دریافت کرتا اور ثقافتی زندگی کا حصہ بناتا ہے۔

آئی اے رچرڈز کی کتابوں PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM اور PRACTICAL CRITICISM نے نئی تنقید کے اساسی موقف کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ رچرڈز نے شاعر کا نام مخفی رکھ نظموں کے تجزیاتی مطالعات کی بنیاد رکھی۔ جس کا صاف مطلب ہے کہ وہ نظم کے تجزیاتی عمل میں مصنف اور اس کے سوانحی و تاریخی حوالوں کو ایک رکاوٹ گردانتا تھا۔ ادب پارے کے مطالعے میں نئی تنقید نے یہی موقف اپنایا۔ نظموں کے مذکورہ طریق کو ایف آر لیوس نے بعد ازاں اپنے رسالہ SCRUTINY میں آگے بڑھایا۔ (اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا نے "ادبی دنیا" میں اسی قسم کے تجربوں کو رواج دیا)۔

رچرڈز کے تنقیدی نظریات میں مرکزیت اس نظریئے کو حاصل ہے کہ ادب سائنسی علم کے مقابلے میں ایک برتر اور افضل حقیقت کا علم بردار ہے۔ اصلاً یہ نظریہ آرنلڈ کا ہے (6) جسے رچرڈز قبول کرتا اور اسے نئی توجیہات کے ساتھ اور نئے ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ رچرڈز اور اس کے ہم عصر ناقدین بیسویں صدی کے شروع میں توانا ہونے والی حسیّت (جس کا آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہو گیا تھا) کی رُو سے اور اس عہد میں فروغ پانے والی ثقافتی

صورت حال کے تناظر میں ادب کے مقصد اور منصب کو متعین کرتے ہیں اور ادب کو دیگر ثقافتی وعلمی سرگرمیوں سے ممیز کرتے ہیں۔ یہ حیثیت اور صورتحال کچھ یوں ہے:

مذہبی اعتقادات کو سائنسی تجربیت نے مغربی انسان کی داخلی اور ثقافتی زندگی سے بے دخل (DISPLACE) کردیا ہے۔ جو عقائد شخصیت کی تعمیر سے لے کر ادراک کی طرزوں اور احساس کے سانچوں کو متعین کرتے تھے اور جو انسان کے کائنات، سماج اور خدا کے ساتھ تعلق کو مخصوص بنیاد مہیا کرتے تھے، اب باقی نہیں رہے تھے۔ اوّل اوّل سائنس نے یہ دعویٰ کیا کہ وہ ان عقائد کے رخصت ہونے سے جنم لینے والے خلا کو پر کرسکتی ہے مگر بیسویں صدی کے شروع میں اس دعوے کا کھوکھلا پن کھل کر سامنے آ گیا تھا۔ چنانچہ پہلے آرنلڈ اور بعد ازاں رچرڈز اور اس عہد کے دوسرے ادبی مفکرین نے یہ نظریہ پیش کیا کہ یہ خلا شاعری پُر کرسکتی ہے۔ یوں دیکھئے تو ان لوگوں نے ادب کو ایک عظیم ثقافتی سرگرمی کا درجہ دیا جو نہ صرف معاشرتی تغیرات اور علمی اکتشافات کو جذب کرنے پر قادر ہے بلکہ ان کے نتیجے میں رونما ہونے والے نفسیاتی اور روحانی بحرانوں کا مداوا بھی کرسکتا ہے۔ اس عہد کے بیشتر برطانوی نقادوں کے یہاں ادب ونقد ادب کی ثقافتی اقداری عظمت کا شعور ملتا ہے۔

رچرڈز نے سائنسی صداقت کے مقابلے میں ادب کو PSEUDO-STATEMENT کہا۔ (7) وہ سوڈو سے مراد جعلی یا باطل بیان نہیں لیتا بلکہ اسے وہ بیان کہتا ہے جو طبعی یا سائنسی حقیقت کا حامل نہیں مگر جس کا جواز اور جس کی قیمت اور معنویت انسانی شخصیت پر اس کے اثرات میں ہے۔ وہ سائنسی علم کی ضرورت کا منکر نہیں (خود اس کا استدلال سائنسی ہے) اس پر ادھورے ہونے کی پھبتی ضرور کستا ہے کہ اس علم نے مذہبی عقائد کو انسانی فکر کے دائرے سے خارج تو کیا ہے مگر اس عمل سے پیدا ہونے والے خلا اور بحران کو حل کرنے میں معذوری ظاہر کی ہے۔ یہ حل، رچرڈز کے نزدیک، شاعری کے پاس، جو دراصل ایک جذباتی کلام (EMOTIVE UTTERANCE) یا سوڈو بیان ہے۔ اس ضمن میں رچرڈز کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"A PSEUDO-STATEMENT IS A FORM OF WORDS WHICH IS JUSTIFIED ENTIRELY BY ITS EFFECTS IN RELEASING OR ORGANIZING OUR IMPULSES AND ATTITUDES....."(8)

رچرڈز کا خیال ہے کہ سوائے متعصب آدمی یا حیوانی سطح پر رُکے ہوئے آدمی کے، ہر شخص شاعری سے اثر پذیر ہوتا ہے۔ شاعری جن تجربات اور خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے، ان کی قبولیت، قاری کے اندر پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ شاعر اور قاری ایک مشترک جذباتی اور تخیلاتی قلمرو رکھتے ہیں (اسی خیال کو بعد ازاں نشانیات SEMIOTICS اور ساختیات نے اپنی بنیادی بصیرت بنایا) اور یہ قلمرو انسانی شخصیت کا اہم حصہ ہے، جو شخصیت کی تنظیم اور توازن کا ذمہ دار ہے۔ اور اس کے قوانین منطق کے عمومی قوانین سے کوئی میل نہیں کھاتے۔

رچرڈز کی نفسیاتی فکر کا ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ شاعری ہمارے اہم ترین جذبات کو بیدار اور مستحکم

کر سکتی ہے، کسی حقیقی یا قابلِ تصدیق معروض کو خاطر میں لائے بغیر۔ ایک طرف یہ انسانی متخیلہ کی کرشاتی قوت ہے تو دوسری طرف شاعری کی قبولیت ہے، جو ہمارے اندر موجود ہوتی ہے۔ رچرڈز کی فکر پر ولیم جیمز کے فلسفۂ نتائجیت کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ فلسفۂ نتائجیت بھی اشیا کی قدر و قیمت، انسانی شخصیت پر ان کے اثرات و نتائج میں دیکھتا ہے۔ رچرڈز کی تنقیدی فکر کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے ادب کی منفرد اور بے مثال حیثیت کا تصور اُبھارا جو سائنس سمیت تمام دیگر علوم کے مقابلے میں نوعیت کے اعتبار سے ایک الگ اور اپنے اثرات کے اعتبار سے عدیم النظیر ثقافتی سرگرمی ہے اور جس کا جواز خود اس کے اپنے قوانین میں ہی مضمر ہے۔ ادب اپنے ''ادبی اصولوں'' سے قائم ہوتا ہے۔ نئی تنقید اور بعد ازاں ساختیات نے اسے راہنما بنایا۔ رچرڈز کا چہار معانی کا تصور بھی قابل ذکر ہے۔ خیال (SENSE) احساس (FEELING)، لہجہ (TONE) اور منشا (INTENTION) ایک نظم میں یہ ممکنہ معانی ہو سکتے ہیں، ان سب معانی کا منبع و مصنف کا نفسیاتی اور تخلیقی عمل ہے۔ رچرڈز نے دراصل مصنف کی جگہ اس کے ذہن کو دے دی ہے۔ امریکی نقادوں نے اسے مسترد کیا۔

اب ٹی ایس ایلیٹ کے تنقیدی نظام پر ایک نظر:

ایلیٹ کا سب سے اہم نظریہ، جس نے نہ صرف بیسویں صدی کے پہلے نصف کے انگریزی تنقیدی ڈسکورس کو متعین کیا بلکہ نئی تنقید کو شدت سے متاثر کیا اور مابعد جدید تنقیدی تھیوری میں بھی جس کی بازگشت محسوس کی جا سکتی ہے، وہ روایت اور انفرادی صلاحیت کا نظریہ ہے۔

ایلیٹ شاعرانہ عمل کے تجزیے میں ایک دوئی دریافت کرتا ہے۔ وہ شاعری کی شخصیت (جو محسوس کرتی ہے) اور شاعر کے ذہن میں (جو جذبات کو مواد بنا کر انہیں نئے امتزاجی رشتوں میں متحد کرتا۔ یعنی تخلیق کرتا ہے) میں فرق قائم کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک شاعر کا ذہن ہر چند شخصی تجربات و محسوسات پر غور و فکر کر سکتا ہے (یعنی شخصیت سے وابستہ رہ سکتا ہے) مگر جامع تخلیق کا روہی ہوگا جس میں وہ شخصیت جو دُکھ اٹھاتی ہے اور وہ ذہن جو تخلیق کرتا ہے، الگ الگ ہوں گے، اس کی نظر میں شاعری شخصی جذبات کی متحمل نہیں۔ آرٹ کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں۔ گویا شاعر شخص کے بجائے ذریعہ ہے۔

> "......THE EMOTION OF ART IS IMPERSONAL. AND THE POET CANNOT REACH THIS IMPERSONALITY WITHOUT SURRENDERING HIMSELF WHOLLY TO THE WORK TO BE DONE..." (9)

چنانچہ جو جذبات شاعری میں ملتے ہیں انہیں شاعر کی سوانح میں نہیں ڈھونڈا جا سکتا۔ ادب پارے کو سوانحی حوالوں سے کاٹ کر، ایک خود مختار اکائی کے طور پر دیکھنے کا محرک یہی خیال بنا۔ ایلیٹ نے ادب کے غیر شخصی

ہونے کا نظریہ اپنے زمانے کی عمومی فضا سے اخذ کیا۔ نو آبادیاتی دور میں مختلف ثقافتیں ایک دوسرے کے قریب آ ئیں تو ان تمام کو ایک نظام میں پرونے کی فکری و تحقیقی مساعی کی گئیں۔ اور تنوع کے پیچھے وحدت کی دریافت مقبول علمی میدان ٹھہرا۔ بشریات میں سر جیمز فریزر لسانیات میں سر ولیم جونز اور نفسیات میں فرائیڈ اور یونگ اسی میلان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی دریافت سے شخصیت کی انفرادیت کا روایتی تصور باقی نہیں رہا۔

ایلیٹ کے مذکورہ بالا نظریے کی تہ میں اس کا دنیا کے ادب عالیہ کا مطالعہ بھی صاف جھلکتا ہے۔ وہ دنیا کے تمام ادب کو ایک ''مثالی نظام'' میں منسلک قرار دیتا ہے (وہی تنوع کے عقب میں یکتائی کا تصور!) تخلیق کار کو اس نظام (یا روایت) سے تاریخی شعور کے تحت اور اپنی شخصیت کی قربانی دے کر وابستہ ہو جانا چاہئے۔ ایلیٹ کا روایت کا تصور SEMINAL ہے کہ اسی سے نئی تنقید کے امریکی نقادوں کو فن پارے کی شعریات پر توجہ کرنے کی تحریک ملی جو مخصوص ادبی اصولوں سے عبارت ہے۔ اور جس کی تفہیم کے لئے ادب سے باہر جھانکنے کی ضرورت نہیں۔ مابعد جدید تنقیدی تھیوری کے بین المتنیت (INTERTEXTUALITY) کے نظریئے اور روایت کے تصور میں بھی مماثلت ہے۔ دونوں میں اس امر کا اعتراف مشترک ہے کہ ہر متن میں سابق متون کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ کے نظریئے کی رُو سے تخلیق کار کی روایت سے ہم رشتگی ایک خود اختیاری عمل ہے۔ روایت ورثے میں ملنے والی چیز نہیں ہے، بلکہ تاریخی شعور سے حاصل ہوتی ہے، جو سخت ریاضت کے بعد نصیب ہوتا ہے۔ جبکہ بین المتنیت ایک متن میں دیگر متون کی شرکت کو ارادی عمل کے بجائے اس لسانی نظام اور ثقافتی نشانیات پر منحصر سمجھتی ہے، جو تمام تخلیق کاروں کی سائیکی میں قدر مشترک کے طور پر موجود اور کارفرما ہوتا ہے اور جس کی رُو سے اور جس کے اندر تخلیقی عمل انجام پاتا ہے۔ ایلیٹ کے تصورِ روایت کے سلسلے میں ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ اس میں تخلیق کار کی انفرادیت کی نہیں شخصیت کی نفی کی گئی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ایلیٹ ادب کے بلند ترین معیارات کو فن کار کے لئے ضروری قرار دیتا ہے، جو مطالعے اور غور و فکر کی مدد سے حاصل کئے جا سکتے ہیں۔ یہ معیار جب راہنما نظر (GUIDING INSIGHT) بن کر فن کار کے تخلیقی شعور میں جذب ہو جاتے ہیں تو فن کار انفرادیت کی منزل سر کر لیتا ہے کہ راہنما نظر یا تاریخی شعور کا حصول ایک انفرادی معاملہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک آخری بات یہ ہے کہ ہر نیا فن پارہ موجودہ فن پاروں کے نظام میں ایک سنگریزے کی طرح گرتا ہے، جس سے نہ صرف بالائی سطح پر ارتعاش پیدا ہوتا ہے بلکہ نظام کے زیریں طبقات میں بھی تموج جنم لیتا ہے۔ (ارتعاش کی تندی اور تموج کی رفتار کا انحصار فن پارے کی تخلیقی قوت پر ہے) کچھ عرصہ بعد یہ سنگریزہ فن پاروں کے مثالی نظام میں کچھ نہ کچھ ردّ و بدل کرنے کے بعد، تحلیل ہو جاتا ہے یعنی اسٹرکچرنگ کا عمل ہوتا ہے۔ یہ امر اس بات پر دال ہے کہ نہ صرف ماضی (تاریخی شعور بن کر) حال کو متعین کرتا ہے بلکہ حال (نئے فن پارے کی صورت میں) ماضی کو بدلنے پر بھی قادر ہے

ایلیٹ کے اس نظریئے کو مارکسی نقادوں نے سخت تنقید کا نشانہ بنایا ہے، اسے مریضانہ ماضی پرستی اور

زوال پسندی سے تعبیر کیا ہے۔ مگر یہ یک طرفہ تنقید ہے، مارکسیوں کی نظر میں روایت کے نظریئے کی اصل خرابی اس کا غیر سیاسی ہونا ہے۔ حالانکہ دوسرے زاویئے سے یہی اس کی بڑی خوبی ہے۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف میں اسی نظریئے نے ادب کی ادبیت کو سہارا دیئے رکھا۔ نئی تنقید کا مرکزی قضیہ بھی ادب کی ادبیت کو قائم رکھنا تھا۔

اس سلسلے کا اگلا اہم برطانوی نقاد ولیم ایمپسن ہے!

ولیم ایمپسن، آئی اے رچرڈز کا شاگرد تھا اور اپنے استاد کی تحریک پر ہی اُس نے اپنی مشہور کتاب "SEVEN TYPES OF AMBIGUITY" تحریر کی جس میں اس نے دراصل رچرڈز کے چہار معانی تصور کو آگے بڑھایا۔ ایمپسن نے اس کتاب میں شعری ابہام کی نوعیت اور کارکردگی سے متعلق وہ لطیف اور خیال آفریں نکات پیش کئے کہ شاید و باید۔ ایک اعتبار سے تمام شعری وسائل (تشبیہ، استعارہ، مجاز وغیرہ) ابہام کی کسی نہ کسی سطح کے حامل ہوتے ہیں۔ یوں ابہام کا تذکرہ تنقیدی روایت میں ہمیشہ سے موجود رہا ہے مگر ولیم ایمپسن ابہام کو شاعری کے آرائشی عنصر میں محصور کرنے پر مائل نہیں۔ وہ اسے ایک ایسی نکتہ آفرینی قرار دیتا ہے۔ جو کسی عبارت کے پڑھنے کے بعد مختلف مگر متبادل ردِّ اعمال کی گنجائش پیدا کر دے'' (10) دوسرے لفظوں میں کوئی لفظ اپنے لغوی معانی (D E N O T A T I O N) میں محدود نہیں کیا جاسکتا، معانی کی متعدد پرچھائیاں CONNOTATIONA کی صورت لفظ سے وابستہ ہوتی ہیں۔ لفظ کے معنوی نکات جس قدر عیاں (اور مستقل) ہوتے ہیں، اُس سے زیادہ نہاں (اور غیر مستقل) ہوتے ہیں، ساختیات نے مدلول SIGNIFIED کے غیر مستقل ہونے کا جو تصوّر دیا ہے، وہ ایمپسن کے خیال سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ اس زاویئے سے دیکھیں تو ایمپسن نے قرأت کے عمل، قاری کی ذہنی کیفیات اور مصنف کے تخلیقی فعل کو بیک وقت توجہ کا مرکز بنایا۔ اُس نے ابہام کی جن سات اقسام کا ذکر کیا ہے، اُن میں بھی یہ تینوں پہلو ملحوظ رکھے گئے ہیں۔ وہ سات اقسام یہ ہیں: (11)

(۱) جب کوئی بات بیک وقت کئی بیانیہ پیرایوں میں مؤثر ہو۔

(۲) جب دو یا دو سے زائد متبادل معانی کو یک جا کر دیا گیا ہو۔

(۳) جب بظاہر ایک دوسرے سے غیر متعلق معانی کو بیک وقت بیان کیا گیا ہو۔

(۴) جب متبادل معانی، مصنف کی پیچیدہ ذہنی حالت کو واضح کرنے کے لئے یک جا ہو جاتے ہیں۔

(۵) جب مصنف کسی ایسے خیال کی وجہ سے اُلجھاؤ کا شکار ہوتا ہے، جو دورانِ تخلیق میں اچانک وارد ہوتا ہے۔ اور جس کے لئے وہ اظہار سطح پر پہلے سے آمادہ نہیں ہوتا۔

(۶) جب کوئی بات تضاد کی حامل ہوتی ہے اور قاری کو اس کی تعبیر کرنا پڑتی ہے۔

(۷) ایک نامکمل اظہار کی حالت۔ جب مصنف پر اس کا مافی الضمیر واضح نہیں ہوتا۔

اب ظاہر ہے ابہام کی یہ سب صورتیں اُسی وقت نشان زد ہو سکتی ہیں جب کسی متن کا مرکوز مطالعہ CLOSE-READING کیا جائے۔ اور تجزیاتی انداز بروئے کار لایا جائے۔ نئی تنقید نے مطالعے کے اسی

طریق کو عزیز رکھا۔

رچرڈز اور ایمپسن کے مرکوز مطالعے اور تجزیاتی طریق کو ایف۔آر۔لیوس نے اپنے رسالے SCRUTINY کے ذریعے آگے بڑھایا۔نیز اُس نے تنقید اور شاعری کی ''ادبیت'' کے دفاع میں متعدد مضامین بھی لکھے۔ان مضامین میں لیوس نے اس عام خیال کو رَد کیا کہ نظم کی تفہیم اور تجزیے میں سیاسی تناظر بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

لیوس نظم کو ایک مجسمی پیکر قرار دیتا ہے۔نقاد کا کام نظم کی تجسیمیت کو زیادہ سے زیادہ محسوس کرنا ہے (12) جبکہ تناظر پر توجہ کرنے سے نظم کے پیکر سے نقاد کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ نظم کے مرکوز مطالعے میں ناکام رہتا ہے۔دوسری طرف تناظر کی تشکیل ایک من مانا اور لامتناہی عمل ہے۔اصل یہ ہے کہ لیوس ماورائے ادب (EXTRA LITERARY) مطالعات کی اہمیت کا منکر نہیں مگر ان کی بے جا تفاصیل کو نظم کے تجزیے میں ایک رکاوٹ خیال کرتا ہے۔

رچرڈز،ایلیٹ،ایمپسن اور لیوس کے افکارِ نقد کی زرخیز زمین سے ہی نئی تنقید کا اکھوا پھوٹا۔یہ افکار نئی تنقید کے بنیادی تعقلات کی تشکیل میں اہم کردار تو ادا کرتے ہیں مگر ایک کو دوسرے کا مثنیٰ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مذکورہ بالا انگریزی ناقدین نے اپنا فکری کام ۱۹۳۰ء تک مکمل کر لیا جبکہ نئی تنقید سے وابستہ امریکی نقادوں کا فکری تحرک ۱۹۴۰ء سے ۱۹۶۰ء تک قائم رہا۔انگریزی نقاد تنقید و تجزیہ کو ایک ثقافتی سرگرمی کا درجہ دیتے تھے۔اس لئے ان کی تنقیدات میں اٹھائے گئے سوالات اور ان کا اسلوب عامتہ الناس کی ذہنی سطحوں کو ملحوظ رکھتا تھا جبکہ امریکی ناقدین نے تنقید کو علم و فضل سے اس درجہ لیس کیا کہ صرف ماہرین اور متخصصین ہی اسے انجام دے سکتے یا اس میں دلچسپی محسوس کر سکتے تھے۔کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ امریکی تنقید اصل ڈگر سے ہٹ گئی تھی۔اصل یہ ہے کہ تنقید کی ہر قابلِ ذکر تھیوری نے علمِ نقد کے ارتقاء میں اپنا مخصوص رول ادا کیا ہے اور ہر تھیوری مخصوص حدود کی حامل اور ان حدود کی پابند ہے۔آیئے دیکھیں کہ نئی تنقید کی حدود اور مضمرات کیا ہیں:

نئی تنقید نے اپنی ابتدائی معنویت تاریخی سوانحی تنقید کے خلاف ردِّ عمل ظاہر کر کے قائم کی۔تاریخی تنقید فن پارے اور قاری کے درمیان تاریخی اور سوانحی معلومات کا ایک کوہِ گراں کھڑا کرتی تھی اور یوں دونوں کے براہِ راست رابطے اور مکالمے کو محال بنا دیتی تھی۔نئی تنقید نے اس کوہِ گراں کی موجودگی پر سخت برہمی کا اظہار کیا اور قاری اور فن پارے کے درمیان ہر قسم کے پردوں کو چاک کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کی۔مطالعۂ ادب کے سلسلے میں اوّل اوّل تاریخی اور سوانحی کوائف اور بعد ازاں خود مصنف کے منشا کو بھی مسترد کیا۔اور اس ضمن میں یہ استدلال قائم کیا کہ ادب پارہ اپنے علاوہ کسی اور شے پر منحصر نہیں، وہ خود کفیل اور خود مختار اکائی ہے۔بقول وی ایس سیتو رامان:

"THE NEW CRITIC AGAIN RIGHTLY FELT THAT THE READER SHOULD BE GIVEN MORE IMPORTANCE AND HIS READING OF AND RESPONSE TO THE TEXT IRRESPECTIVE OF THE INTENTION OF THE WRITER SHOULD BE GIVEN PRIORITY" (13)

یوں نئی تنقید نے باقی اطراف سے آنکھیں بند کر کے فن پارے کی فارم پر خود کو مرکوز رکھا۔ (روسی فارملزم اور نئی تنقید میں کافی مشابہتیں ہیں۔ نئی تنقید کو روسی ہیئت پسندی کا امریکی ورژن قرار دیا جاتا ہے۔ تفصیل آگے آئے گی) اور جیسا کہ ہر تنقیدی نظریئے کا وتیرہ ہے کہ وہ اپنی جہت کے دفاع میں ایک ''فلاسفی'' ترتیب دیتا ہے۔ نئی تنقید نے تاریخی وسوانحی عناصر کی عدم ضرورت پر خاصا فکری زور صرف کیا۔ اور دوسری طرف فارم پر توجہ کرنے کا لازمی نتیجہ فن پارے کی شعریات وضع کرنے کی صورت میں نکلا۔ اور ظاہر کہ یہ کام مرکوز مطالعے (CLOSE READING) اور تجزیئے کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ نئی تنقید کے نظری اصولوں اور تجزیاتی روشوں کی تہ میں ادب کی ادبیت کے تحفظ اور سلامتی کا داعیہ کارفرما تھا۔

انیسویں صدی کی فکر کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ یہ پس منظر کو غیر معمولی اہمیت دیتی ہے۔ علم حیاتیات (اس صدی کی سب سے بڑی تحقیقی اور علمی سرگرمی) جانداروں اور ان کی انواع کا مطالعہ، ان کے زمانی اور تاریخی تغیرات کی روشنی میں کرتا ہے۔ فلالوجی میں زبان کا مطالعہ اُس کے تاریخی پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ اور ادب میں ساں بیو اور طین (استاد اور شاگرد) نے ۱۸ ویں صدی کی رومانیت کے خلاف ردِّعمل ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ فن پارہ تاریخی اور معاشرتی تناظر کی پیداوار ہے۔ طین کے اس نظریئے کو خوب فروغ حاصل ہوا کہ ادب کی تخلیق نسل (RACE) معاشرتی ماحول (MILIEU) اور لمحۂ حاضر (MOMENT) کے باہمی تفاعل کی مرہون ہے (14) لہٰذا جب تک ان عناصرِ ثلاثہ کو ملحوظ نہ رکھا جائے، فن پارے کی بنیادی معنویت کی تلاش اور تحسین عمل محال ہے۔ غور کریں تو یہ تنقیدی طریق کار جبریت پسندی (DETERMINISM) کا غماز ہے۔ جبریت نیوٹن کی طبعیات کے زیر اثر انیسویں صدی کے فکری مزاج میں سرایت کئے ہوئے تھی۔ نئی تنقید پس منظر اور جبریت دونوں سے دامن بچاتی ہے مگر اس ضمن میں وہ رومانیت کے غیر متوازن اور تاثراتی اندازِ نظر کی طرف مراجعت سے بھی گریز کرتی ہے۔ نئی تنقید کا بنیادی سروکار فن پارہ ہے۔ وہ قاری اور فن پارے کے درمیان کسی تیسری چیز کو حائل ہونے کی اجازت نہیں دیتی۔ (یوں دیکھیں تو قاری اساس تنقید اور ساختیاتی اصول ہائے قرأت کی بنیادیں نئی تنقید نے رکھیں)

نئی تنقید کے جملہ فکری نکات کا ماخذ ادب کی جمالیات ہے۔ نئی تنقید کی اس بنیادی فکر کے پس منظر میں انیسویں صدی کی جرمن جمالیات کو صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ جو کانٹ، شیلنگ (SCHELLING) گوئٹے

اور شیلر (SCHILLER) کے فلسفیانہ قضایا سے عبارت ہے۔ یہ سب آرٹ کو غیر افادی اور ایک خود مختار شعبہ قرار دیتے تھے۔ بالخصوص کانٹ کے نظریۂ جمالیات نے زیادہ گہرے اثرات مرتب کیے، جس کے مطابق حُسن اپنا انعام خود ہے، حُسن سے حاصل ہونے والی مسرّت کسی شے سے مادی و اخلاقی یا سیاسی طور پر مفید ہونے سے مشروط نہیں ہے۔ (PLEASURE OF PHILOSOPHY ,WILL DURANT PAGE: 191) جرمن جمالیات کو برطانیہ میں کالرج اور کارلائل نے اور امریکہ میں ایڈگر ایلن پو اور ایمرسن نے پھیلایا۔ ہر چند نئی تنقید فلسفۂ آرٹ سے زیادہ مطالعۂ ادب کی تھیوری ہے، مگر یہ آرٹ کے غیر افادی اور خود مختار ہونے کے تصور پر ہی اُستوار ہے۔ کیلنتھ بروک کے خیال میں تاریخ اور معاشریات کی سچائیاں ادب پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت کی ضمانت فراہم نہیں کرتیں۔

"THE TRUTH OF THE 'DATA' IN A LITERARY PRODUCTION BY NO MEANS GUARANTEES ITS ARTISTIC APPEAL" (15)

دوسرے لفظوں میں فن پارے کی جمالیاتی اساس اس بات میں نہیں کہ اس کی تخلیق میں بعض تاریخی حقائق کام آتے ہیں اور نہ اس امر میں ہے کہ فن پارے کے معانی کی شناخت اور تعین کے لئے بعض حقائق اور واقعات کا حوالہ ضروری ہے۔ اس سلسلے میں کلینتھ بروکس کے دلائل وزنی اور خیال انگیز ہیں:

"SUCH STUDIES DESCRIBE THE PROCESS OF COMPOSITION' NOT THE STRUCTURE OF THE THING COMPOSED,AND THEY MAY BE PERFORMED QUITE AS VALIDLY FOR THE POOR WORKER AS FOR THE GOOD ONE. THEY MAY BE VALIDLY PERFORMED FOR ANY KIND OF EXPERIENCE-NON-LITERARY AS WELL AS LITERARY" (16)

گویا اس سے انکار نہیں کہ تاریخی و سوانحی مطالعات ادب پارے کے عملِ تخلیق پر روشنی ڈالتے ہیں مگر ان سے ادب پارے کی ساخت کے بارے میں کوئی علم حاصل نہیں ہوتا۔ بلاشبہ عملِ تخلیق کی نوعیت اور اس عمل میں شریک عوامل و عناصر کا مطالعہ بھی تنقید کے دائرہ کار میں شامل ہے لیکن نئی تنقید کی بنیادی جہت چونکہ فن پارے کی ساخت یا فارم پر مرکوز رہنے سے عبارت ہے، تا کہ اس ساخت میں کارفرما ادبی وسائل کی نشاندہی ہو سکے اور فن

پارے کی شعریات روشن ہو سکے، اس لئے نئی تنقید تخلیق کے پس منظر میں اُترنے سے گریز کرتی ہے۔ جان ایم ایلس کے خیالات بھی اسی ضمن میں قابلِ توجہ ہیں۔ اُس کے نزدیک کسی متن کے ادبی متن تک پہنچنے کے تین مراحل ہیں: اس کا تخلیق کار کے سوانحی و معاشرتی تناظر میں بنیاد رکھنا، اس کا ادب پارے کے طور پر پیش ہونا، اور اس کا بطور ادب پارہ تسلیم کیا جانا (17)۔ سوانحی زاویہ نقد کو بروئے کار لانے کا مطلب نہ صرف تخلیقِ ادب کے مراحل کو اُلٹا دینا ہے بلکہ ادب پارے سے براہِ راست رابطے کو غیر ممکن بنانا بھی ہے۔ نئی تنقید کے علم برداروں نے اصولی طور پر یہ بات تسلیم کی کہ تخلیقِ فن میں متعدد داخلی اور خارجی عناصر شریک ہوتے ہیں مگر ان عناصر کی نشاندہی یا تجزیے کو اپنی تنقیدی حکمتِ عملی کا کوئی اہم سروکار بنانے سے گریز کیا۔ کہ ان سے نہ تو فن پارے کا جمالیاتی نظام بے نقاب ہوتا ہے اور نہ جمالیاتی قدر۔ یعنی نہ تو یہ پتہ چلتا ہے کہ کوئی فن پارہ آخر کیوں کر فن پارہ بنا ہے اور نہ اس کے اچھے یا بُرے ہونے کی خبر ہوتی ہے۔ نیز تاریخی تناظر ادبی اور اور غیر ادبی ہمہ قسم کے متون کے مطالعے کے لئے یکساں طور پر کارآمد ہے۔

تنقید کا یہ ایک اہم سوال ہے کہ ادب پارے کے مطالعے اور قدر کے تعین میں دیگر علوم اور مطالعات سے اس کے استفادے کی حدود کیا ہیں؟ ظاہر ہے اس سوال کا جواب ایک دوسرے سوال کے جواب میں مضمر ہے کہ تنقید کا منصب کیا ہے؟ ہر تنقیدی نظریہ اپنے طور پر تنقید کے منصب کا تعین کرتا ہے اور پھر اس کی راہنمائی میں دیگر تصورات کی تشکیل کا سفر طے کرتا ہے۔ نئی تنقید نے چونکہ تنقید کا منصب یہ متعین کیا کہ اسے ادب پارے کی ادبیت کا لحاظ رکھتے ہوئے فارم کا مرکوز مطالعہ کرنا چاہیئے۔ اور فارم کا یہ تصوّر قائم کیا گیا کہ یہ بعض لسانی اور ادبی وسائل (جیسے امیجری، قولِ محال، رمز، تناؤ، ابہام وغیرہ) کے فن کارانہ برتاؤ سے مرتب ہوئی ہے، اس لئے طبعی و سماجی علوم سے استمداد کو زیادہ اہمیت نہیں دی گئی۔ ہر نظریہ بعض منطقی تقاضوں کے جبر کا شکار ہوتا ہے اور وہ بعض اہم سوالات پر توجہ کرنے کی آزادی سے محروم ہوتا ہے۔ چنانچہ محدود اور یک رُخا قرار پاتا ہے (یہی امر امتزاجی تنقید کی ضرورت کا احساس پیدا کرتا ہے) نئی تنقید اپنی منطقی حدود میں قید رہنے کی وجہ سے اس سوال پر غور نہیں کر سکی کہ ادب پارے کی شعریات جن ادبی اصولوں سے منضبط ہوتی ہے، خود ان کی تشکیل بھی بعض دیگر اصولوں کی مرہون ہے اور انہیں سمجھنے کے لئے تاریخی، ثقافتی اور دیگر علمی شعبوں کی اہم بصیرتوں سے شناسائی ضروری ہے۔ اس زاویئے سے مطالعۂ ادب کرنے سے خود ادب کا ایک بلند تصوّر قائم ہوتا ہے۔ اس تصوّر کی رو سے ادب زندگی، تاریخ، ثقافت و انسانی فطرت سے متعلق متعدد بصیرتوں کا حامل ہے۔ ساختیاتی تنقید نے جب نئی تنقید کے خلاف ردِّ عمل ظاہر کیا تو پہلا وار نئی تنقید کی مذکورہ محدودیت پر ہی کیا۔ بایں ہمہ نئی تنقید کی اس عطا سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے تنقید اور ادب دونوں کو اپنی اصلی اور بنیادی اُفتاد کو قائم رکھنے پر زور دیا کہ ادب ایک پیکرِ جمال ہے اور تنقید اس پیکر کا مراقبہ ہے۔

نئی تنقید فن پارے کے تجزیے میں پوری یکسوئی اور ارتکاز کے ساتھ محو رہنا چاہتی ہے۔ وہ تجزیاتی عمل میں نہ فن پارے کی علّت وجود اور نہ اس کے اثرات کی بحث کو گوارا کرتی ہے (18) نہ مصنف کے سوانحی واقعات

کے پس منظر یا ان کی نظم میں پیش کش پر توجہ دیتی ہے۔ نہ مصنف کے منشا کو خاطر میں لاتی ہے، نہ یہ دیکھتی ہے کہ مصنف اپنے جذبات و خیالات کو پوری قوت اور ہنر مندی کے ساتھ نظم کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں اور دوسری طرف اس بات سے بھی بے نیاز رہتی ہے کہ فن پارہ اپنے قاری پر کس قسم کے اثرات مرتب کرتا ہے۔ وہ ادب پارے کی جمالیاتی قدر کے تعین میں قاری کے تاثرات کو معیار تسلیم نہیں کرتی۔ وہ نظم کے مرکوز اور مائیکرو تجزیے میں مصنف اور قاری دونوں کے شخصی اور داخلی میلانات کو دخل اندازی کی اجازت نہیں دیتی۔ (لہٰذا یہ کہنا درست ہوگا کہ متن کے مطالعے میں مصنف کو منہا کرنے کا اوّلین اقدام نئی تقنید نے کیا) نئی تنقید کی یہ جہت ڈبلو۔ کے وِمساٹ اور ایم سی برڈسلے کے یہاں ظاہر ہوئی۔ جنہوں نے اپنی کتاب VERBAL ICON(1954) میں INTENTIONAL FALLACY اور AFFECTIVE FALLACY کے نظریات پیش کئے۔ انہیں نئی تنقید کی فکر کا نقطۂ عروج بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اوّل الذکر مطالعے میں اس طریق نقد کو مسترد کیا گیا ہے جو مصنف کی ذہنی کیفیات اور واردات کے مطالعے کو اپنا مقصود قرار دیتا ہے اور جو اس استدلال پر استوار ہے کہ متن اپنے خالق کی ذات کا آئینہ ہے۔ وِمساٹ نے صاف صاف کہا کہ متن تخلیق ہونے کے بعد اپنے خالق سے کٹ جاتا ہے۔ (20) وہ عوام کی ملکیت بن جاتا ہے۔ لہٰذا اسے مصنف کی واقعاتی یا ذہنی سوانح یا اس کی منشا کے حوالے سے جانچنا ایک مغالطہ ہے۔ جبکہ AFFECTIVE FALLACY میں قاری کے تاثرات معیار نقد قرار دینے کو مغالطہ گردانا گیا ہے۔ یعنی کوئی نظم اس لئے اچھی یا بری نہیں کہ وہ قاری کے عقائد و تصورات سے اتفاق یا اختلاف کرتی ہے۔ نظم ایک خود مختار اکائی ہے جس کی جمالیاتی قدر و قیمت قاری کی پسند ناپسند پر منحصر نہیں۔ ان دونوں مغالطوں کا ذکر کر کے رچرڈز کے چہار معانی کے تصور اور اس خیال کہ ادب کا جواز قاری پر اس کے اثرات میں ہے......کو رَد کیا گیا ہے۔ برطانوی ناقدین نے معانی کی تکثیریت کے تصور کو، ثقافتی اور نفسیاتی زاویوں سے اُبھارا تھا مگر امریکی نقادوں نے معانی کی کثرت کو غیر سائنسی اور تاثراتی قرار دے کر رَد کیا۔ تاہم یہ بالائی سطح کا فرق ہے۔ زیریں سطحوں پر دونوں اطراف کے نقاد اس تصور کے حامل ہیں کہ ادب مخصوص و منفرد اور خود مختار شعریات رکھتا ہے۔ جس کے مطالعے اور تجزیے کے لئے ادب سے باہر جھانکنے کی ضرورت نہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ نئی تنقید فن پارے کی فارم پر مرتکز رہی۔ فن پارے کے مندرجات اور ان مندرجات کے شخصی اور شخصی انسلاکات کو اپنا اوّلین سروکار نہیں بنایا۔ نئی تنقید نے نظم کی جو شعریات منضبط کی ہے وہ رمز (IRONY)، قولِ محال (PARADOX)، TENSION اور تمثال (IMAGE) پر مشتمل ہے۔ یہ اصطلاحیں نئی تنقید کا جارگن بن گئی تھیں۔ نئی تنقید نے انہیں ایسے کوڈز گردانا جن کی مدد سے نظم کی کلیت کی وضاحت کی جا سکتی۔ اور اس کلیت کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ یہ تصور خاصا قدیم ہے کہ ادب بالواسطہ اظہار کی ایک شکل ہے اور بالواسطہ اظہار کے متعدد طریق ہیں۔ رمز، قولِ محال، تمثال اور ابہام ان میں سے چند ایک ہیں۔ نئی تنقید نے انہیں اس لئے بھی سینے سے لگایا کہ ادب میں ادبیت بالعموم انہیں سے قائم ہوتی ہے۔

مناسب ہوگا کہ یہاں ان اصطلاحوں کی کچھ وضاحت کردی جائے۔ سب سے پہلے رمز

(IRONY) کو لیجئے۔ رمز کی کئی اقسام ہیں، جیسے سقراطی رمز، رومانی رمز، کائناتی /فلسفیانہ رمز، مزاحیہ رمز، المیہ رمز وغیرہ۔ ان سب میں مشترک یہ بات ہے کہ یہ سب لفظ اور معنی، عمل اور نتیجے اور عیاں اور نہاں کے درمیان فرق اور تناقص کے ادراک سے پیدا ہوتی ہیں۔ اور اس فرق میں لغویت کا ایک عنصر ہوتا ہے (21) قولِ محال ایک ایسا بیان ہے جو پہلی نظر میں نا قابلِ یقین، عقلِ عام کے خلاف اور خود تردیدی لگے مگر جو سچ اور قابلِ قبول ہو۔ اور گہری معنویت کا حامل ہو۔ قولِ محال کی دو قسمیں ہیں۔ مقامی/خصوصی اور ساختیاتی۔ اوّل الذکر مجمل بیان ہے جبکہ ثانی الذکر کا تعلق ادب پارے کے بنیادی خیال یا ARGUMENT سے ہے (22)۔ TENSION کی اصطلاح ایلن ٹیٹ نے EXTENSION اور INTENSION کے سابقے EX اور IN ہٹا کر وضع کی۔ EXTENSION لفظ کے لغوی معنی اور INTENSION لفظ کے استعاراتی معنی پر دلالت کرتا ہے۔ چنانچہ TENSION ایک ایسی صورت حال ہے جس میں معانی کی دونوں سطحوں کی یکجائی کا ادراک کیا جائے۔ تجسیم اور تجرید، موجود اور ماورا، معلوم اور نا معلوم، حِس اور ماورائے حِس، مادّیت اور سرّیت کو بیک وقت اور ایک اکائی کے طور پر گرفت میں لیا جائے۔ تمام روایتی ثنویتوں کے شعور کو متن کے ساتھ معاملت سے دور اور الگ رکھا جائے کہ اس طرزِ عمل کے بغیر نہ جمالیاتی تجربے کی تشکیل ممکن ہے نہ ادراک! ان تینوں اصطلاحوں میں ذومعنویت کا تصور مشترک ہے۔ نئی تنقید نے معانی کی دوہری سطحوں کی موجودگی کو محسوس تو کیا اور انہیں ادب پارے کے جمالیاتی تفاعل کی اساس بھی سمجھا مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس امر کو فن پارے کی وحدانیت کے منافی بھی گردانا۔ یہ مکتب فن پارے کی ایک ایسی کلیت کا جویا بھی رہا ہے، جسے ہر قاری یکساں طور پر محسوس کر سکے۔ بعض مقامات پر نئی تنقید ادبی متن کو ایک سائنسی صداقت کے مترادف قرار دینے کی گمراہی کا شکار ہوتی ہے۔

اور اب آخر میں نئی تنقید اور روسی فارملزم کے فرق پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ ہر چند دونوں نے فن پارے کی ہیئتی تشکیل کے مطالعے کو اپنا قبلہ بنایا، مگر دونوں کے طریق کار اور جہت میں فرق بھی تھا۔ روسی فارملزم نے محض ادبی وسائل کی کارکردگی دکھائی اور معانی سے بالعموم صرفِ نظر کیا۔ جبکہ نئی تنقید نے رمز، قولِ محال، امیجری وغیرہ کے تجزیئے کو بیک وقت ہیئت اور معانی تک رسائی کا وسیلہ بنایا۔ مثلاً کلینتھ بروک نے کہا کہ رمز اور قولِ محال اور امیجری کا تجزیہ متخیلہ اور شاعری کا مکمل تجزیہ ہے (23) دوسرے لفظوں میں نئی تنقید نے ہیئت اور مواد یا تجربے اور اس کے اظہار کی دوئی کو رد کیا اور معنی کو فارم اٹوٹ حصہ قرار دیا۔

نئی تنقید اور روسی ہیئت پسندی میں ایک فرق یہ تھا کہ آخر الذکر ہیئت کو سیال حالت میں گرفتار خیال کرتی تھی، ادبی اور فنی وسائل کا باہمی تعامل ایک متحرک اور متغیر کیفیت کو جنم دیتا تھا۔ جبکہ نئی تنقید نے ہیئت کو ایک ایسا کل سمجھا، جس کا تجربہ کیا جا سکتا اور جسے پورے کا پورا گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ روسی ہیئت پسندی کی مذکورہ جہت ۱۹۶۰ء کے بعد ساختیات میں پوری قوت کے ساتھ اُبھری اور نئی تنقید کا متذکرہ میلان ۱۹۵۰ء کے بعد نارتھ روپ فرائی کی آرکی ٹائپ تنقید کا مرکزی داعیہ بنا۔

حواشی:

(1)۔وزیر آغا،ڈاکٹر تنقید اور جدید اردو تنقید، کراچی ،انجمن ترقی اردو پاکستان،۱۹۸۹،بارِ اوّل ص:

(2)۔کہا جا سکتا ہے کہ آرنلڈ کی فکر کا بھی ایک پس منظر ہے لہٰذا اس کا بیان بھی ضروری ہے مگر اس طرح ایک تو پس منظر غیر ضروری طور پر طویل ہو جائے گا، دوسرا اس کا نئی تنقید کے مرکزی استدلال سے براہ راست رشتہ بھی نہیں بنتا۔

(3)۔جمیل جالبی (مترجم و مرتب) ارسطو سے ایلیٹ تک (شاعری کا مطالعہ: آرنلڈ) اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن ص:۳۵۱

(4)۔ارسطو سے ایلیٹ تک ص: ۳۶۱

(5)۔آرنلڈ کے اس خیال سے سو فیصد اتفاق مشکل ہے کہ اس سے قوتِ متخیلہ کی نفی ہوتی ہے جو غیاب کو حضور اور نامعلوم کو معلوم بنانے پر قدرت رکھتی ہے۔

(6)۔غور کریں تو ادب کو دیگر علوم سے ممتاز قرار دینے کا آغاز ارسطو سے ہوا تھا، جس نے ادب کو تاریخ کے مقابل رکھ کر آخر الذکر کو کمتر ثابت کیا تھا۔ ویسے ہر شعبۂ علم میں خود کو دوسرے سے برتر خیال کرنے کا قوی میلان پایا جاتا ہے:

(7) TWENTIETH CENTURY LITERARY THEORY(READER) .K.M NEWTON. LONDON MACMILAN 1989, PAGE: 41

(8)TWENTIETH CENTURY LITERARY THEORY PAGE: 42

(9) T.S.ELIOT. SELECTED ESSAYS ,LONDON 1951 PAGE: 22

(10)۔ولیم ایمپسن ''ابہام کی ایک صورت'' (ترجمہ: خالد احمد) مشمولہ ''نئی تنقید'' مرتب صدیق کلیم، لاہور، سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی ۱۹۹۷ء ص:۲۹

(11)DICTIONARY OF LITERARY TERMS BY J-A-CUDDON- LONDON` PENGUIN BOOKS 1992 PAGE:33

(12) ISSUES IN CONTEMPORARY CRITICAL THEORY ED PETER BARRY, LONDON, MACMILAN 1990 PAGE: 26

(13) V.S.SATURAMAN,CONTEMPORARY CRITICISM, INDIA, S.G.WASAMIR FOR MACMILAN 1989, PAGE : 5

(14) -LITERARY CRITICISM (SHORT HISTORY) 3- JR W.K.WISMATT .CLEANTH BROOKS, LONDON ROUTLEDGE KEGARLAND, 1970 PAGE: 531

(15)TWENTIETH CENTURY LITERARY THEORY PAGE:50

(16) TWENTIETH CENTURY LITERARY THEORY PAGE:56

(17) TWENTIETH CENTURY LITERARY THEORY P 54

(18) HARRY BLAMIRES, A HISTORY OF LITERARY CRITICISM, LONDON, MACMILAN, 1991 PAGE:356

(19) DICTIONARY OF LITERARY TERMS BY - J.A.CUDDON P: 452

(20)۔دیگر بیشتر تنقیدی مکاتب کی طرح نئی تنقید نے بھی شاعری (بالخصوص نظم) کے تجزیاتی مطالعوں میں سرگرمی دکھائی اور فکشن کی طرف کچھ زیادہ التفات ظاہر نہیں کیا۔چنانچہ اس مکتب نے ادب کی جو تھیوری۔اور شعریات پیش کی،اس کا اطلاق نظم پر ہی ہوتا ہے البتہ ساختیات نے فکشن کی تنقید میں زیادہ دلچسپی ظاہر کی۔

(21)DICTIONARY OF LITERARY TERMS BY J.A.CUDDON PAGE: 460

(22) DICTIONARY OF LITERARY TERMS BY J.A.CUDDON P: 467

(23)CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM- ED ROBERT CON DARIS, LONDON, LONGMAN 1986, PAGE : 48